

Workshop 5

Aila går ut i vattnet - Kompositionsskiss I.

På samma sätt som i Workshop 4 arbetar vi här med glasskålar och använder oss av både tal, sång och musikaliska instruktioner i förhållande till textens olika partier. Men till denna Workshop har tonsättaren delvis komponerat ut duetten i *Kampen*. Närmare bestämt, har hon komponerat ut Arons och Ailas vokalstämmor samt cellistens och ackordeonistens stämmor, så att de två senare fungerar som den känslomässiga generalbasen här. De andra instrumentalisterna får improvisationsinstruktioner kring ett tonmaterial som utgår från glasskålarnas ungefärliga tonhöjder, samt instruktionen att utgå från samma *tredje bild* som vi arbetade med under detta parti i Workshop 4.

Kampen, kompositionsskiss I

text Kerstin Perski
musik Catharina Backman

*Aron drar upp Aila ur vattnet i håret som om hon har vuxit fast på havsbotten.
Dragspelet-Mammamonstrets tentakler griper efter Aila, vill hämta hem henne.
Vill hålla kvar Aila i mörkret.
Cellon vill som Aron, till ett ljusst känlorum/atmosfär/dagsljus.*

$\text{♩} = 86$
sjunger med skälens tonhöjd ad. lib, rör sig från Kören mot Aron in i spel

Soprano *mf*

Baritone
Hon slår i - från sig hans hän - der.

Accordion *p* *mp*

Cellon
p *mf* gliss.

S

B
Spar - kar mot hans ben, bi -

Acc.

Vc. gliss.

Sångare: när slagverksklav (II) uppträder i stämman, representerer notlinjerna inte tonhöjder, utan olika vokala ljudeffekter.

Se exposition Research Catalogue för hela
Kampen- Kompositionsskiss I samt
ytterligare Kompositionsskisser.

Kampen, kompositionsskiss 1

improvisationsmaterial

Klarinett/Basklarinett
Violin
Vibrafon/slagverk
Fritt valt ljudobjekt (t ex som tidigare använts för att spela fram miljön "Stranden")

*Aron drar upp Aila ur vattnet i håret som om hon har vuxit fast på havsbotten.
Dragspelet-Mammamonstrets tentakler griper efter Aila, vill hämta hem henne.
Vill hålla kvar Aila i mörkret.
Cellon vill som Aron, till ett ljus känlorum/atmosfär/dagsljus.*

Välj sida/intention:

Dra upp Aila ur vattnet i håret, upp i ljuset.
eller
Hämta hem Aila, håll kvar henne i havets mörker.

Tonmaterial från glas-skålarnas ungefärliga tonhöjder:



Utgå från din egen skåls ton. Förhåll dej musikaliskt fritt till det du hör av noterade sång- och instrumentalstämmor, men hela tiden med vald intention som ledstjärna.

Cue för ljudobjekt

ARON: Du ska föda ett barn. ☺

AILA: Det är inte inte mitt inte inte

*Byt från instrument till ljudobjekt under Ailas replik.
Börja försiktigt spela i fermaten.
Med ljudobjektet understryker man tystnaden,
det glesa i Ailas försök att berätta.*

© C. Backman

Vad vi märker, är att vi vid det här laget har etablerat ett arbetssätt och ett gemensamt språk som gör att vi nu kan kombinera våra olika delmetoder och skraddarsy våra övningar för att utforska nya frågeställningar kring det framväxande musikdramat.

Ännu tydligare blir detta när vi jobbar med nästa avsnitt som utgörs av det långa förlopp som är nytt för alla och innehåller två parallella rörelser: Arons och Ailas, respektive *Körens* utveckling.

Arons uppvaknande

Jag skriver slutscenen *Arons uppvaknande*. I den första delen av scenen försöker Aron nå fram till Aila som ligger uppgiven där han har dragit upp henne på stranden. Han måste hitta ett sätt att få henne på fötter innan hon slutgiltigt bestämmer sig för att den enda lösningen är att ta sitt liv. Men Aila gör motstånd. Varför ska hon plötsligt börja lita på Aron som har varit oemottaglig för alla hennes vädjanden? Han provar olika strategier, men ingenting tycks nå fram till henne. Då påminner han henne om Nirs ord: ”*Ta livet i hand. Ditt enda liv. Ta livet i hand och spring.*” Men när inte heller det gör någon verkan avslöjar Aron, i den andra delen av scenen, att han hjälpte Nir att ta sig vidare genom att köra honom till gränsen tillsammans med en vän efter mörkrets fall. Det sista Nir gjorde var att ge Aron armbandet som han fått av Aila innan flykten, samtidigt som han uttalade sin systems namn. Aila. Djupt tröstad, bestämmer Aila sig för att våga lita på Aron, trots allt. Han lovar att finnas vid hennes sida tills de har hittat Nir. De gör sig redo att lämna stranden. Men i samma stund reser sig *Kören* framför dem som en mur.¹

Den första delen av scenen leder fram till den stora vändpunkt där Aila bestämmer sig för att lita på Aron. Grunden för det musikaliska utforskandet av det förloppet, hittar vi i den tredje bild som redan finns där, i en av Arons repliker: ”*För varje mur som pojken reste hittade vattnet nya vägar*”. I en av improvisationerna där alla instrumentalister ska jobba med att uttrycka Arons vilja, gör vi om bilden till en instruktion genom att uppmana instrumentalisterna att ”vara” vattnet som tar nya vägar varje gång Aron ändrar sin strategi för att försöka nå Aila. Men även om den gemensamma intentionen finns där i textradens plastiska bild, uppmanas var och en att använda sin egen musikaliska fantasi och hitta fyra olika flöden/sounds för att forcera hindret. Som utgångspunkt för sitt musikaliska utforskande får de en instruktion av tonsättaren: ”*Börja på låg ljudvolym i instrumentets lägsta register och flöda på fyra olika sätt.*”

I en annan improvisation provar vi att alla instrumentalister är med Aila och uttrycker hur hon går från att vara den tunga och förödmjukade som inte vill leva längre, till att bli mottaglig för Arons försök att nå henne. Sångerskan uppmanas av tonsättaren att använda sin röstklang för att uttrycka Ailas utveckling. Men när vi lägger ut texten i rummet ser jag att det inte räcker med det instrumentala agerandet och Ailas ordlösa röst för att få fram det vi talat om. Sångerskan improviserar instinktivt egna ord och jag ser att texten skulle behöva

¹ Se Appendix 1. *Arons uppvaknande* i Librettoskiss *Gränsland*

utvecklas här för att Ailas process ska komma fram i hennes vokala agerande. Ett annat exempel på otillräcklig transformation av den underliggande dramatiska rörelsen (se Workshop 2) som blir synlig genom arbetssättet och då kan omvandlas och integreras i arbetet med en ny textskiss, innan scenen komponeras och blir för fastlagd i musiken.

I den andra delen av scenen känner Aron på sig att det är bråttom för honom och Aila att bryta upp. Det förstärks av att jag i texten har integrerat exkluderande repliker ur körboxen *Säkerhetspaniken* som *Kören* får jobba med⁶. Jag föreställer mig att de ska bli till ett växande, allt hetsigare sorl. När tonsättaren läser scenen får hon bilden av ett timglas där sanden håller på att rinna ut. Det är en möjlig *tredje bild* som har uppstått spontant ur hennes läsning och som vi kan arbeta med musikaliskt. Den blir också en input till *Kören* när de ska gå från att spela till att lägga ner sina instrument, ett efter ett, och övergå i den talkör som blir en motström i förhållande till Arons och Ailas gradvisa närmande. I arbetet uppmanas instrumentalisterna att utgå från de skrivna replikerna men spinna vidare på dem själva. Det vi undersöker mer specifikt är hur deras växande enighet mot Aron och Aila kan göra dem till ett ”Vi”, som i konflikt med Ailas och Arons allt starkare ”Vi”, gör dem till ett ”Vi mot Dom”. Det utmynnar slutligen i ”en mur som låter”. Här kan vi tillämpa våra erfarenheter från arbetet med *körboxar* i Workshop 3.

Men hur låter en växande mur? Och hur bygger vi den dramaturgiskt? När vi diskuterar olika möjligheter kommer tonsättaren fram till att ”spring drums” skulle kunna ge rätt sound. Slagverkaren tillverkar egenhändigt fem trummor som vi kan använda i utforskandet av scenen. Men frågan återstår: Hur ska vi bygga *Körens* sound från det att de är fem olika individer till att de ”bildar ett gemensamt parti” och med vilken gemensam intentionalitet, så att muren bestående av våra fem instrumentalister som slutligen reser sig framför Aron och Aila med varsin ”spring drum” i händerna ska kännas övertygande? Frågan är med andra ord hur vi kan göra en musikalisk transformation av denna dramaturgiska tanke. Vi provar att arbeta med ett upplägg där en given instrumentalist får instruktionen att gå från att spela sin individuella stämma till att lägga ner sitt instrument, välja en av de skrivna exkluderande replikerna, vilkensomhelst, och övergå till att med hjälp av de olika replikerna försöka övertala de andra som fortfarande spelar på sina instrument, att ”gå med i hens eget parti”. De andra får instruktionen att se hur länge de orkar hålla emot och se när de får impulsen att lägga ifrån sig sina instrument och ”gå med i partiet”. För att se vilken typ av intention som skulle ge det mest övertygande uttrycket använder vi oss av olika fysiska

⁶ Se Appendix 1. Arons uppvaknande i Librettoskiss *Gränsland*

metaforer. ”Mata en gås!” ”Sätt munkavle på varandra!” ”Hylla varandras åsikter!” När vi arbetat med detta och fått till ett växande, allt hetsigare sound, lägger vi till Arons och Ailas ”Vi-formation” där de sjunger sina repliker ”utlagda i rummet”, i vilken ordning de vill, men med den underliggande intentionen att närma sig varandra och till slut våga mötas. *Körens* uppdrag är att ta in det som händer mellan Aila och Aron och gradvis ta ställning emot det. För att låna in ett fenomenologiskt uttryck skulle man kunna säga att vi här arbetar med att hitta två motsatta ”intentionella bågar” (Merleau-Ponty, 97–98). När Aron sagt sin sista replik ”*Vi ska hitta honom, innan dess släpper jag dig inte*”, reser sig *Kören* av instrumentalister framför dem och det unisona ljudet av fem ”spring drums”, en ljudbild vi inte hört tidigare i musikdramat, blir till en hindrande mur. Utforskandet har levandegjort en möjlig framställning av frustrationens och uteslutningens dynamik, några av de grundläggande mekanismerna i rasism och främlingsfientlighet.